

OLINTO, Lidia. **Parateatro, contracultura e ascese**. Brasília: Faculdade de Artes Dulcina de Moraes. Faculdade de Artes Dulcina de Moraes; professora.

RESUMO

Dentro do campo teatral, o período da contracultura foi marcado por uma forte oposição à concepção de teatro ocidental mais “tradicional”, ou seja, ao teatro visto como uma disciplina artística em que obras de ordem fundamentalmente estética são criadas pelos artistas — polo produtor, “ativo” — para serem apresentadas diante de espectadores — polo receptor, “passivo”. Uma das experimentações contraculturais mais radicais a romper com essa dicotomia atores-público foi o *Parateatro* promovido pelo Teatro Laboratório, sob a liderança de Jerzy Grotowski. Todavia, ao contrário da moda do “sexo/amor livre” e do “psicodelismo”, traços também marcantes e ao mesmo tempo clichês da contracultura euro-americana, no *Parateatro* (e antes dele também) é possível identificar algumas características que dialogam com o conceito de ascese. Esse diálogo é reconhecível tanto no sentido mais corriqueiro do termo ascese — mais próximo à conotação dada pelo ascetismo cristão, ligado à ideia de privação dos prazeres “mundanos” (sexo, drogas, gula) — quanto também no sentido originário do termo em grego, *askesis*, que significaria, dentre outras coisas, o conjunto de exercícios praticados com a finalidade de uma transformação de si, um aperfeiçoamento “espiritual” do sujeito. Nesse sentido, trata-se uma reverberação, um eco da noção de ascese tanto na acepção grega, quanto na concepção do ascetismo cristão e de tradições filosófico-religiosas não ocidentais, tais como do hinduísmo, do budismo, do sufismo, dentre outras. Essa comunicação terá como objetivo explorar as especificidades do *Parateatro* que se relacionam com as distintas noções de ascese, na contramão das tendências gerais da Contracultura nas Américas e na Europa ocidental.

Palavras-chave: Grotowski. Parateatro. Ascese.

ABSTRACT

Within the theatrical field, the counterculture period was characterized as a strong opposition to the more ‘traditional’ Western theatre conception. In other words, a contrast to the theatre seen as an artistic discipline, in which works of a fundamentally aesthetic order are created by artists – the productive and ‘active’ pole – to be presented before spectators – the receptive and ‘passive’ pole. One of the more radical experiments to break with this actors-public dichotomy was the Paratheater promoted by the Laboratory theatre, under the leadership of Jerzy Grotowski. However, unlike the fashion of “sex/free love” and

“psychedelism”, also striking features of the Euro-American counterculture, in Paratheatre (and even before it) it is possible to identify some characteristics that dialog with the concept of asceticism. This dialog can be recognized in the more ordinary sense of the asceticism term – close to the Christian idea of asceticism, related to the privation of mundane pleasures (sex, drugs, greediness), but also in the ordinary sense of the Greek term ‘askesis’ which means, among other things, the set of exercises practiced for the purpose of a transformation of self, a “spiritual”; improvement of the subject. In this sense, this dialog is a reverberation, an echo of the notion of asceticism, coming both from the Greek and the Christian traditions, as well as from non-Western philosophic and religious traditions like Hinduism, Buddhism and Sufism, among others. The objective of this communication is to explore the specificities of the Paratheatre that are related with some distinctive notions of asceticism, contrary to the general tendency of the Counterculture in the Americas and Western Europe.

Keywords: Grotowski. Paratheatre. Asceticism.

Na trajetória do artista-pesquisador polonês Jerzy Grotowski e seu famoso grupo, o *Teatro-Laboratório*, tanto os últimos espetáculos da chamada fase teatral (1959-1969) – *O Príncipe Constante* (1965) e *Apocalypsis cum Figuris* (1969) – quanto o *Parateatro* fazem parte de um contexto histórico-cultural mundial muito peculiar: o período da chamada contracultura. Trata-se de um movimento cultural relativamente global considerado por analistas como uma “segunda Grande Reforma” (BRAUN, 1996).

Dentro da área teatral, o período da contracultura se caracterizou por uma forte oposição à concepção de teatro ocidental mais “tradicional”, ou seja, ao teatro visto como uma disciplina artística em que obras cênicas de ordem fundamentalmente estética são criadas pelos artistas (atores e diretores) – polo produtor, “ativo” – para serem apresentadas diante de espectadores – polo receptor, “passivo”. Para muitos artistas nesse período, a necessidade de problematizar a dimensão estética da arte estava ligada à crença de que a valorização extremada da forma, da imagem e dos signos na cultura euro-americana havia provocado a perda da função primordial da arte: sua capacidade de gerar mudanças concretas nos seres humanos. Nessa visão, a arte tradicional havia não só deixado de proporcionar uma experiência transformadora para seus participantes – atores e espectadores – como havia

se convertido em uma espécie de “meio de fuga”, de ferramenta de alienação, quer dizer, uma forma de evitar uma confrontação com a realidade.

Como analisou Kolankiewicz (1978, p. 8-10), tomando como referência a obra de Magala (*Theatralization of Life*, 1976), nos anos sessenta, devido à ampla democratização da cultura representada pelas novas mídias e meios de comunicação (rádio, cinema e televisão), muitos artistas sentiram a necessidade de reagir, através de seu próprio fazer artístico, a essa “dominação” da chamada “cultura de massa”, que transformou as diversas disciplinas artísticas em “produtos de consumo” e, numa dimensão mais ampla, em “ferramentas” do consumismo e da alienação sociopolítica. Nesse sentido, tornou-se importante se opor a essa cultura “passiva” que, de certo modo, dominou a vida social, buscando proporcionar uma experiência mais intensa e ativa para todos os envolvidos. Essas propostas se diferenciariam dos modelos “clássicos” justamente por tentar dissolver as barreiras entre produtores e receptores das “obras artísticas” – maior participação dos espectadores – e também por ou não valorizar a dimensão estética, ou valorizar outras noções de beleza fora dos modelos hegemônicos¹. As atividades parateatrais promovidas por Grotowski e seu grupo fariam parte dessa tendência de resistência cultural ocorrida nos anos sessenta e setenta. Nas palavras de Kolankiewicz:

Graças às novas técnicas de reprodução em massa, a arte dominou a vida, deixando sua marca em praticamente qualquer situação da vida real. [...] Sob essas pressões, algumas pessoas inevitavelmente começaram a sentir uma necessidade urgente de uma atividade que estivesse num outro polo na democratização da cultura, o polo da ‘cultura ativa’. (Kolankiewicz, 1978, p. 9-11).

Assim, alinhado ao pensamento contracultural de contestação dos paradigmas da arte e reconhecível nos grupos acima citados, mas com inúmeras peculiaridades relacionadas ao contexto histórico da Polônia naquele período e às questões oriundas do próprio processo de pesquisa do grupo, o

¹Na obra *La Condition Postmoderne* (1979), ao refletir sobre o pós-modernismo e sua estética, Lyotard coloca em questão justamente as implicações que emergem da dissolução das “grandes narrativas”, dentre elas a impossibilidade de imposição de qualquer modelo universalizante no plano da estética. Desse ponto de vista, não haveria (nem nunca houve) um só modelo estético. Todavia, refiro-me aqui aos modelos estéticos euro-americanos que, por séculos, serviram como padrões únicos de referência ao pensamento crítico nos campos da Filosofia e das Artes (contexto euro-americano).

Teatro Laboratório deu início a uma nova fase: o *Parateatro*. Nessa fase, o fazer teatral, ou melhor, o fazer parateatral passou a ser encarado, essencialmente, como um lugar de autodescoberta e comunhão/interação entre seres humanos, negando-se a constituição de um produto artístico (e sua dimensão estética) como resultado do processo criativo. Grotowski dizia que “as questões de ordem estética não são levadas em consideração” (GROTOWSKI, 1976, p. 15) quando se referia ao trabalho realizado pelo *Teatro Laboratório* naquele momento. Ou, ainda, nas palavras de LudwikFlaszen, diretor literário do grupo:

Já eram os anos da década de 1970. Grotowski desistira da prática do teatro. Com um pequeno grupo, alguns membros do antigo grupo e de jovens interessados em algo diverso do teatro, ele começou – secretamente, na época – a concretizar sua visão do Encontro. O surgimento de outra espécie de espírito. (...) Uma espécie diferente de pessoas começou a visitar o *Teatro Laboratório* – não apenas as que queriam ser iniciadas na arte teatral. Essa nova gente expressava seus desejos, não orientados profissionalmente, mas focados num novo estilo de vida, numa nova maneira de interagir ou em alguma Experiência crucial com novo significado à vida humana iluminando-a de modo surpreendente. (Flaszen, 2015, p. 186-187)

Vistas por esse ângulo, as propostas parateatrais estavam totalmente conectadas ao espírito daquela época de “rebeldia contra as doenças de nossa civilização”, estavam inseridas na chamada contracultura. Tratava-se de uma tendência global de contestação dos modelos hegemônicos que estava ligada a um movimento maior que caracterizou o século XX, de questionamento dos paradigmas da cultura ocidental. No *Teatro Laboratório*, esse movimento de ruptura e crítica aos padrões já estaria presente desde a fase teatral, mostrando presente, por exemplo, em “palavras praticadas”² como “teatro pobre” ou “ator santo”, dentre muitas outras que foram exploradas nos dez primeiros anos do grupo. E, no *Parateatro*, como que seguindo uma vanguarda tardia, esse movimento de ruptura adquiriria uma nova faceta comparativamente mais radical, de investimento na arte como trabalho sobre si através do encontro presencial entre seres humanos.

Todavia, é muito importante ressaltar que, embora tenha sido um movimento relativamente global, a contracultura se manifestou em cada país

² Referência ao título do livro de Motta-Lima (2012) dedicado ao percurso de Grotowski de 1959 a 1974.

ou região de forma bastante variada. Ao contrário da moda do “sexo/amor livre” e do “psicodelismo”, traços marcantes e ao mesmo tempo clichês da contracultura, no *Parateatro* (e antes dele também) é possível identificar algumas características do trabalho realizado que dialogam com o conceito de ascese. Esse diálogo é reconhecível tanto no sentido mais corriqueiro do termo ascese – mais próximo à conotação dada pelo ascetismo cristão, ligado à ideia de privação dos prazeres “mundanos” (sexo, drogas, gula) – quanto também no sentido originário do termo em grego, *askesis*, que significaria, dentre outras coisas, o conjunto de exercícios praticados com a finalidade de uma transformação de si, um aperfeiçoamento “espiritual” do sujeito.

Segundo a análise de Michel Foucault em suas famosas palestras de 1982 reunidas no livro *Ahermenêutica do sujeito*, a noção de *epiméleiaheatutoû* (traduzida como “cuidado de si”) seria uma questão importante para entender algumas transformações históricas ocorridas entre o século V a.C. e IV-V d.C. (Europa). Segundo o autor, observa-se ao longo dos séculos uma transformação das noções e teorias ligadas à subjetividade ou, nas suas palavras, a “história das práticas de subjetividade” (FOUCAULT, 2006, p. 16)³.

A noção de cuidado de si (*epiméleiaheatutoû*) é concebida por Foucault como um conceito que articularia e aglutinaria três esferas distintas de entendimento: 1) como uma atitude para consigo, para com os outros e para com o mundo; 2) como uma forma de atenção/olhar (vinculada à meditação); e 3) como ações concretas, exercícios, práticas regulares que promoveriam uma mudança no praticante, quer dizer: “[...] designa sempre algumas ações, ações que são exercidas de si para consigo mesmo, ações pelas quais nos assumimos, nos modificamos, nos purificamos, nos transformamos e nos transfiguramos” (FOUCAULT, 2006, p. 14-15). O “cuidado de si” como conceito-problema é tomado como um fio condutor para analisar uma série de noções relacionadas a esta questão central, indo desde a Antiguidade grega, passando pela Antiguidade romana até chegar ao ascetismo cristão. Para o

³ A noção de “subjetividade” explorada no livro de Foucault não deve ser compreendida como o antônimo de “objetividade”, mas no sentido filosófico do termo, que se refere à identidade do sujeito, manifestação em um âmbito individual ou coletivo do estado psíquico e/ou cognitivo do sujeito.

pesquisador francês, a noção de *epiméleiaheatutoû*, teria sido fundamental por mais de um milênio na cultura ocidental (europeia), mas teria se “apagado” ao longo da História por causa, principalmente, do cartesianismo que teria privilegiado a noção de *gnôthiseautón* (conhece-te a ti mesmo). Consequentemente a esse processo histórico, na idade moderna, no contexto euro-americano haveria uma desvinculação entre a ideia de transformação do sujeito e de obtenção de conhecimento, antes vistos como aspectos amalgamados. Isto é, deixou-se de ver como necessária uma transformação do sujeito como caminho intrínseco à experiência do conhecimento, como o acesso à “verdade”. Nesse sentido, através de uma transformação cultural histórica, lenta e paulatina, “[...] o vínculo foi rompido, definitivamente, creio, entre o acesso à verdade, tornado desenvolvimento autônomo do conhecimento, e a exigência de uma transformação do sujeito e do ser do sujeito por ele mesmo” (FOUCAULT, 2006, p. 37).

Dentre as noções abarcadas pela questão/problema ampla do “cuidado de si” analisada por Foucault, está o termo grego *askesis* do qual deriva o termo em língua portuguesa “ascese”. Segundo sua visão, este termo teria adquirido um significado diferente após a ascensão do cristianismo, especificamente com o surgimento do ascetismo cristão (com destaque para os textos de Basílio de Cesareia e Gregório de Nissa, dentre outros). No sentido originário grego, o termo significaria, também, “exercício”, expressando as distintas práticas diárias realizadas dentro das tradições filosófico-espirituais da Antiguidade greco-romana (pitagórica, socrático-platônica, estoica, epicurista, cética, cínica e neoplatônica). Dentro da perspectiva antiga, então, *askesis* denominaria não só uma atitude para consigo mesmo e com o mundo, mas também aqueles exercícios/práticas que tinham uma finalidade pragmática de gerar uma autotransformação no sujeito para que este tivesse acesso ao “conhecimento”, à “verdade”.

Já na Idade Média e posteriormente, a partir do surgimento do ascetismo e mística cristãos, o termo teria adquirido uma nova faceta, ligada à ideia de “vida ascética” num sentido de privação dos prazeres “mundanos”, ligada à perspectiva de renúncia de si como condição para o acesso à “Verdade”, de autoprivação como caminho para se alcançar uma experiência

de transformação existencial mais intensa.

Como analisa Quicili, “a ideia da filosofia como prática existencial [askesis], na forma como é apresentada por Foucault, ressoa fortemente com a busca de uma série de artistas modernos e contemporâneos” (QUILICI, 2015, p. 165). Dentre esses artistas que dialogariam com a noção de *askesis* estaria Grotowski, principalmente a partir do momento em que passa a explorar com maior nitidez “a arte com a objetividade do ritual”, nas palavras de Quilici (2015, p. 196). Assim, na visão do pesquisador brasileiro, esse diálogo com a noção grega *askesis* seria mais evidente nas fases ulteriores do percurso de pesquisa (*Teatro das Fontes*, *Objective Drama* e *Arte como Veículo*), nas quais se fez uma investigação tanto “horizontal” quanto “vertical” de técnicas/práticas de si oriundas de tradições culturais diversas (com destaque para os cantos e danças indianos e do *Vudu* africano e afro-caribenho). A essas técnicas psicofísicas Grotowski, não por acaso, chamava de “fontes” (GROTOWSKI, 1978a, p. 2-3) e depois de “técnicas de *coniunctio*/junção”⁴ (GROTOWSKI *apud* SODRÉ 2014[1997-1998], p. 183).

Mas seria possível identificar a ressonância da perspectiva pragmática trazida pela noção grega *askesis* também nas duas primeiras etapas: na fase teatral (*Teatro dos Espetáculos*) e parateatral (*Parateatro*). O trabalho do ator sobre si mesmo tornou-se um dos eixos centrais das pesquisas do *Teatro Laboratório* a partir de 1962, mas mais enfaticamente a partir de 1965, quando começa a se configurar uma crítica à técnica enquanto meio de aquisição de habilidades expressivas, ligadas à ideia de virtuosismo, muito comum em determinados estilos estéticos. Assim, já no início da fase teatral, Grotowski e seus atores adaptaram, por exemplo, as *ásanas* (posturas) da *Yoga* como ferramenta do treinamento físico-vocal. Esses exercícios/posturas foram não só adaptados para o trabalho do ator, como também articulados a outros exercícios/técnicas de origem “cênica”, tais como as proposições de Delsarte, Dullin, Meierhold, da Ópera de Pequim, do

⁴Conceito apresentado por Jerzy Grotowski na aula dada no *Collège de France* no dia 13 de outubro de 1997. Segundo Grotowski, *coniunctio* significa “junção”, sendo, portanto, as “técnicas de *coniunctio*” aquelas em que há uma ênfase no trabalho sobre si, isto é, promovem certas transformações nos modos de percepção e/ou consciência principalmente no atuante, mas também, em um nível diferente, naquele que testemunha. (Cf. GROTOWSKI *apud* SODRÉ, 2014[1997], p. 183)

Kathakali, dentre outras (Cf. GROTHOWSKI, 2007[1965], p. 105). Só que, num primeiro momento, essa adaptação e mesclagem de exercícios ocorreu dentro de uma abordagem ainda “virtuosista”, de acúmulo de técnicas/habilidades, que se transformou, depois, em uma abordagem quase “antivirtuose”. Também noções prático-teóricas como “personagem-bisturi”, “autopenetração”, “ator-santo”, “ato total”, “ritual laico” tinham em comum a perspectiva da transformação de si (do ator) através da *práxis* como propósito central do fazer artístico.

E, nas propostas parateatrais, esse prisma ético-filosófico – o fazer artístico encarado como uma “prática de si” – fica ainda mais evidente. Ao se “abandonar” a produção de espetáculos e propor a participação ativa de todos os envolvidos em busca do “Encontro” e “autodesvelamento” (e outras noções importantes desse período), o trabalho sobre si torna-se ainda mais claramente o objetivo primeiro das diferentes práticas, exercícios e experimentações parateatrais. Ao que parece, não há nenhuma referência direta ao termo *askesis*, tampouco às práticas/exercícios realizadas pelos membros das escolas filosóficas greco-romanas da Antiguidade. No entanto, as atividades parateatrais “carregavam” em si uma perspectiva próxima, análoga, por se constituírem como exercícios-experiências que almejavam a transformação pessoal dos envolvidos como meta última e, talvez, única, “negando” as dimensões estética e de entretenimento social do fazer artístico. Obviamente que esta meta – transformação de si – e esta negação da estética/entretenimento eram alcançadas apenas na medida em que fossem de fato “concretizáveis”, uma vez que há sempre certos limites para tal transformação pessoal e tampouco as dimensões (estética e de entretenimento) poderiam ser totalmente “eliminadas” de qualquer prática artística. Analisado por este prisma, trata-se de um ideal em certa medida utópico e inocente. Mas, por outro lado, trata-se de uma proposta que de fato se opunha à “indústria cultural”, para usar o termo de Adorno⁵, quer dizer, a arte vista como um “bem de consumo”.

Assim, do *Parateatro* em diante, como pertinentemente acrescenta

⁵ Referência à discussão sobre a cultura de massa na sociedade capitalista levantada por Adorno. Vide: ADORNO, Theodor. *Indústria Cultural e Sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

Taviani (2009, p. 116-148), Grotowski utiliza seu prestígio conquistado no meio teatral para criar meios (suporte financeiro) para conduzir pesquisas fechadas que enfocavam de forma explícita a experiência daquele que participa ativamente do fazer e nos ensaios (momento em que não há espectadores nem “obra” teatral já estruturada), transformando conhecimento e técnicas cênicos em um tipo de “yoga livre de doutrinas e metafísica” (TAVIANI, 2009, p. 122). E, a partir do *Teatro das Fontes*, ainda mais radicalmente enfocaram-se as práticas performativas, não socialmente consideradas como artísticas, para adentrar-se na investigação de diferentes manifestações culturais à margem do “circuito” artístico. Nesse sentido, pode-se dizer que o pesquisador polonês se transformou em um antropólogo da cultura especializado nas diversas “técnicas de *coniunctio/junção*” (1997-1998), sejam orientais ou ocidentais, um pesquisador interessado em como transformar comportamentos/estados cotidianos em metacotidianos. Nas palavras de Peter Brook:

Não há ninguém a não ser o professor Grotowski que apreende hoje, de um ponto de vista científico, os fenômenos de encarnação, de possessão e de troca de personalidade ligada à liberação das inibições comportamentais. Há mais de vinte anos, eu o vejo estudar com paciência milhares de casos e de exemplos vindos de fontes as mais variadas. (Brook, 2011 [1983], p. 33).

No entanto, no caso da trajetória de Grotowski, é possível reconhecer não só uma ressonância da noção grega de *askesis* que articularia os sentidos de uma “atitude existencial” (consigo e com o mundo) com a de “exercícios”/“práticas”/“técnicas concretas através das quais se operaria a modificação do praticante. Vejo igualmente uma reverberação, um eco da noção de ascese vinculada ao ascetismo cristão e também de outras noções oriundas de tradições filosófico-religiosas não ocidentais, tais como do hinduísmo, do budismo, do sufismo, dentre outras.

Como descreve Prażmowska (2010, p. 158-224), a Igreja Católica, durante o regime comunista na Polônia, foi a única instituição que conseguiu manter suas propriedades “intactas” e relativa autonomia administrativa, quer dizer, não ser “esmagada” pela ditadura comunista ideologicamente ateia⁶,

⁶ No pensamento marxista, é central a crítica às instituições religiosas cuja história, segundo a análise de Marx e Engels, não poderia ser desvinculada do desenvolvimento econômico e social da sociedade

embora, ao longo dos mais de quarenta anos em que esteve no poder na Polônia (1947-1989), tenham ocorrido diversas tentativas do Partido (PZPR) de diminuir o poder da Igreja Católica no país. Desse modo, ela não só conseguiu “sobreviver” aos ataques (sanções) do regime para tentar suprimir sua grande influência cultural sobre a população polonesa, como conseguiu “reverter” a situação, transformando o período da ditadura comunista em um momento de expansão de seu poder político nesse país. Atuou como uma espécie de “agente duplo”, apoiando oficialmente o regime, mas agindo de forma ativa em prol dos movimentos de oposição, recebendo prisioneiros e ativistas do *Solidariedade*, viabilizando reuniões e ações políticas secretas (Cf. PRAŽMOWSKA, 2010 e FLASZEN, 2015, p. 425) e até performances de teatro *underground*, principalmente no período pós-Lei Marcial (Cf. TYMICKI, 1986, p. 40-42). Também a nomeação e atuação do Papa João Paulo II no final dos anos setenta e anos oitenta teve grande importância no processo de democratização do país e o final da Guerra Fria.

Como aponta Prażmowska (2010, p. 203), a grande maioria dos cidadãos poloneses não só era católica, como havia uma singular e forte identificação do percurso penoso da nação com os símbolos católicos, muitas vezes invadida e mantida de forma violenta sob o controle político estrangeiro (imagem da crucificação e do Cristo sacrificado), principalmente dos países vizinhos Rússia e Alemanha. É importante lembrar que o país naquele momento encontrava-se mais uma vez sob o domínio político-econômico da União Soviética. Nos espetáculos dirigidos por Grotowski na década de sessenta – fase teatral – são inúmeras as alusões e referências explícitas ou implícitas à cultura cristã como um todo⁷, especialmente às passagens e histórias da Bíblia e dos Evangelhos. Tratava-se de um diálogo crítico e, às vezes, paródico com a mítica cristã como parte intrínseca da cultura polonesa. Esse diálogo crítico com os mitos da cultura polaca foi, muitas vezes, visto como uma blasfêmia, um sacrilégio e/ou desrespeito com a cultura nacional.

capitalista. Nesse sentido, há uma clara defesa do ateísmo como parte fundamental do novo modelo social que estava sendo proposto, o socialismo/comunismo. É de Marx a célebre frase: "a religião é o ópio do povo". Vide: MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Sur la religion*. Paris: Éditions Sociales, 1960.

⁷ Por exemplo, nas montagens de *Kordian*, *Akropolis*, *Dr. Faustus*, *O Príncipe Constante* e *Apocalypsis cum Figuris*, abordam-se temas diretamente relacionados aos principais mitos e arquétipos da cosmogonia cristã.

Nesse sentido, a escolha das obras utilizadas e a “intervenção” que Grotowski fazia nos textos originais através de recursos dramatúrgicos e de encenação gerava um “novo avatar do texto” (BARBA, 2006, p. 32), pois, ao mesmo tempo em que mantinha as falas e o conteúdo temático trazido pelo drama original, atualizava o texto em relação ao momento histórico e adicionava um teor evidentemente crítico ao texto dramático. Como exemplos, pode-se citar a escolha, na peça *Os Antepassados (Dziady)*, de colocar uma vassoura nas costas do protagonista fazendo alusão à cruz de Cristo, ou, na peça *Akropolis*, migrar o espaço cênico da montagem para um campo de concentração nazista, ao invés do Castelo de Cracóvia, onde a peça se passaria segundo a obra dramatúrgica utilizada, além de ter sido invertida a ordem dos atos. Essa “desconstrução” operada pelas montagens do *Teatro Laboratório* denominada “dialética da Derrisão e da Apoteose” (GROTOWSKI, 2007e, p. 52; FLASZEN, 2015, p. 303; BARBA, 2006, p. 10-11) – expressão cunhada pelo crítico polonês Kudliński – provocou reações negativas tanto da comunidade, como de autoridades da Igreja e do Estado, como foi comentado pelo próprio Grotowski (última palestra do *Collège de France* 1997-1998) e por Flaszen (2015, p. 169 e 292), Tymicki (1986, p. 19-22), Attisani (2008, p. 82-83) e outros.

Assim, tanto a criação artística do *Teatro Laboratório* (conteúdo dos espetáculos), quanto o léxico grotowskiano “driblavam” não só o regime comunista, mas também a Igreja polonesa, como pertinentemente coloca Thibaudat (1995, p. 32). Nesse sentido, ao analisar a trajetória do *Teatro Laboratório*, um fator importante a ser considerado é justamente a relação intensa de “amor e ódio” com o catolicismo/cristianismo, isto é, um relacionamento paradoxalmente “conflituoso” e “devocional” e que muitas vezes provocou uma má recepção dos espetáculos por parte dos representantes locais do Vaticano e da população de Opole e Wrocław, provocando, conseqüentemente, problemas com as autoridades do regime.

Todavia, esse diálogo “blasfemo”, “sacrílego”, “profano” com os mitos católico-poloneses não deve ser interpretado apenas como uma necessidade de chocar e de se opor aos valores morais da sociedade, impulso artístico de oposição ao *status quo* típico do período contracultural. Tratava-se também, ou até primeiramente, de uma reflexão profunda de ordem gnóstica

que caracterizou não só a fase teatral, mas todo o percurso de Grotowski como artista-pesquisador.

No documentário *With Jerzy Grotowski, Nienadówka 1980*, Grotowski relata a forte presença do catolicismo em sua formação pedagógica no período da Segunda Guerra Mundial e a relação pessoal “herética” e “gnóstica” que manteve com os textos sagrados dessa religião, especialmente os Evangelhos apócrifos “proibidos”. Além disso, como descrevem Degler, no artigo *Jerzy Grotowskion The Books of His Youth* (2003b, p. 40-49), e Osiński (1986, p. 13-14; 2004, p. 293-326 e 2014, p. 13-24) – o que foi também mencionado por Slowiak e Cuesta (2013, p. 16-20) – desde a infância o pesquisador polonês nutria especial interesse e apreço por questões ligadas à espiritualidade e ao autoconhecimento. Segundo estes relatos, Grotowski, ainda pequeno, graças à ajuda de sua mãe e a um vigário do vilarejo onde viveu durante a Segunda Guerra, teria tido acesso a uma série de livros, tais como: *A Search in Secret India*, *The Paths of The Yogi* de Brunton, o *Alcorão*, o *Zohar*, além da Bíblia. E, posteriormente, teria se debruçado ainda sobre diversas outras obras de temáticas pontuais e também de áreas distintas – da Filosofia à Literatura, Psicologia, Sociologia, Antropologia, Misticismo etc. – mas que podem ser vistas em um mesmo universo temático chamado “gnose” (OSIŃSKI, 2004 e ATTISANI, 2006) ou “gnosticismo” (FLASZEN, 2015). Ademais, uma série de outros termos e expressões estaria se referindo a esta mesma questão, tais como “o teatro é um veículo, um meio para o estudo de si, para a auto-investigação” (BROOK, 1968, p. 59) “transespiritualismo” (SLOWIAK; CUESTA, 2007, p. 43), “metanoia para-religiosa” (FLASZEN, 2015, p. 310), “trabalho sobre si e consigo mesmo” (TAVIANI, 2009, p. 120) ou, ainda, “busca da essência” (KOLANKIEWICZ, 2005), questão esta que já foi apontada ou discutida com maior profundidade por vários autores⁸.

Desse modo, entendendo a Gnose não como um sistema doutrinário, mas, sim, como “uma busca da salvação pelo conhecimento e a experiência”(ATTISANI, 2008, p. 79), ela pode ser identificada tanto como uma espécie de “pano de fundo” ou, nas palavras Slowiak e Cuesta, um “programa

⁸Osiński (2004 e 2014), Kolankiewicz (2005), Attisani (2006 e 2008) e Brook (2011), Degler (2005), Fumaroli (2009), Flaszen (2007 e 2015), Slowiak&Cuesta (2013).

oculto” (SLOWIAK; CUESTA, 2013, p. 17), como um eixo central mesmo, mais explícito, que guiou as investigações de Grotowski. Nesse sentido, seriam a “atitude gnóstica” (OSIŃSKI, 2004, p. 317) ou “ecos gnósticos” (ATTISANI, 2008, p. 87) que, como um fio condutor, o conduziram a traçar sempre novos rumos para suas pesquisas e que, por isso, conectariam não só o “abandono” dos espetáculos no *Parateatro* à investigação conduzida na fase anterior, a fase teatral, como também ligaria o *Parateatro* toda grande “aventura antropológica” das três últimas fases: *Teatro das Fontes*, *Objective Drama* e *Arte como Veículo*.

Logo, tratam-se de questões existenciais amplas e complexas que levaram Grotowski a transitar por múltiplas referências de origens bem distintas (mencionadas por ele explicitamente ou não), que vão dos textos cristãos canônicos ou apócrifos às obras de Nietzsche, Karl May, Martin Buber, Fiódor Dostoiévski, Castanheda, Jack Kerouac, Vittorino Vezzani, Carl Gustav Jung, Wilhelm Reich, Gurdieff, Ronald Laing, Allan Watts, Carl Rogers, Abraham Maslow, além dos textos clássicos do *Hinduísmo*, da *Yoga*, do *Zen Budismo*, do *Taoísmo* e outros. Nesse sentido, não só o *Parateatro*, mas as outras distintas etapas do percurso de Grotowski no campo das Artes Cênicas e da Antropologia podem ser vistas como tendo sido “guiadas” por esse elo em comum que seria a Gnose, um tipo pragmático de busca por autoconhecimento/trabalho sobre si e que tinha diversas “fontes”, usando o léxico grotowskiano (1978). Desse modo, o trabalho de Grotowski, dentro e fora do campo teatral *stricto sensu*, pode deve ser visto como uma pesquisa transcultural e multidisciplinar/interdisciplinar, inspirada não só em textos de diversas escolas filosófico-religiosas, mas também em práticas performativas oriundas de diversas culturas. E a partir dessa pesquisa prático-teórica, foi sendo criada, ao longo do percurso, uma série de termos que expressavam cada diferente etapa da investigação – “palavras praticadas” (Motta-Lima, 2012) ou “síntese pós-facto”⁹ (Attisani, 2008) – e que conversavam com essa gama de referências múltiplas – dentre as quais se destacam os textos cristãos canônicos e apócrifos – seja de uma forma mais oculta (referência omitida no discurso) ou mais assumida (através de citações diretas ou indiretas).

⁹ Referência ao termo usado por Attisani (2008, p. 78)

A questão da “Gnose”, usando especificamente esse termo ou não, já foi abordada por muitos autores, como Osiński (2004), Attisani (2006 e 2008), Motta-Lima (2012), incluindo nesse bojo também textos importantes produzidos por seus fundamentais parceiros de pesquisa – Thomas Richards (2008), Mario Biagini (2007) e Flaszen (2010). Porém, concordo com Attisani (Cf. 2008, p. 77) quando ele afirma que há ainda muito a se fazer no sentido de explorar analiticamente os segredos e contradições da linguagem grotowskiana, revelando as muitas referências não declaradas em seu discurso dentro de seu trânsito sincrético, transcultural e transdisciplinar. Entretanto, é válido apontar como as especificidades da Gnose, em Grotowski, tanto o aproximam quanto afastam pontualmente das tendências/traços da Contracultura euro-americana, especificamente em relação aos chamados “amor livre”, “psicodelismo” e “orientalismo”.

Não por acaso, muitos dos autores citados acima como prováveis referências pelas quais Grotowski teria “transitado” e “cruzado” ao longo de seu percurso – como Castanheda, Kerouac, Jung, Reich, Gurdjieff, além dos textos do *Hinduísmo*, da *Yoga*, do *Zen Budismo*, o *Taoísmo*, dentre outros – foram grandes referências do movimento contracultural euro-americano. Nesse sentido, seria inegável reconhecer “uma determinada visão do homem” não antropocêntrica e não dualista (Cf. OSIŃSKI, 2004, p. 298), “nem racional nem irracional, mas transracional” (ATTISANI, 2008, p. 78) e que não é exclusiva de Grotowski, mas que está ligada a uma perspectiva comum, um modo de encarar a arte que marca o trabalho e o pensamento de outros artistas importantes do século XX, especialmente no período da contracultura. Assim, as pesquisas de Grotowski estariam dentro desta “terceira via”¹⁰ referida por Osiński, ou, usando as palavras de Peter Brook, dentro de um mesmo “teatro sagrado” de artistas como Artaud, Merce Cunningham e John Cage, Judith Malina e Julian Beck, dentre outros do século XX (Cf. BROOK, 1968). Por outro lado, as pesquisas de Grotowski apresentam certas especificidades muito precisas, justamente relacionadas a seu trânsito “gnóstico”, que afastam seu trabalho de certas tendências gerais da Contracultura.

Sobretudo nos Estados Unidos, mas também na Europa “ocidental”,

¹⁰ Referência ao termo “terza via” utilizado por Osiński (2004, p. 302).

o período contracultural ficou caracterizado por uma grande valorização do uso de drogas como meio de explorar experiências de autodescoberta, o que ocorreu principalmente depois da publicação do livro *The Door of Perception*, de Aldous Huxley (1954). Esse movimento cultural também foi marcado por uma forte defesa da liberdade sexual (homossexualidade, pansexualidade, poliamor etc.). Ao contrário da “moda” psicodélica e do “amor livre”, nas atividades parateatrais não era estimulada, nem oficialmente permitida, a utilização de substâncias alucinógenas ou qualquer tipo de estimulante químico nem era dado nenhum estímulo a experiências sexuais entre seus participantes, embora haja relatos de que estas eventualmente ocorriam em segredo¹¹. Segundo relatou Andrzej Paluchiewicz (membro do *Teatro Laboratório* até 1974) em depoimento para esta pesquisa (2014-2015), somente o consumo de tabaco era permitido durante as experiências parateatrais. Também, como descrevem Kumiega e Mennen, os participantes eram proibidos de usar equipamentos mecânicos (carros, relógios, rádios ou vitrolas, por exemplo) e qualquer tipo de estimulante químico ou droga (KUMIEGA, 1985, p. 171 e MENNEN, 1975, p. 62). Até mesmo o consumo de álcool não era permitido (Cf. KOLANKIEWICZ, 1978, p. 16). Como é possível perceber através desses relatos, o uso de drogas como “via espiritual” – ideia amplamente difundida principalmente nos Estados Unidos e na Europa ocidental e nas Américas nos anos sessenta e setenta – não correspondia à visão do grupo polonês, como se pode conferir também em uma passagem da entrevista concedida por Grotowski em meados dos anos setenta (1975, p. 15 e 1977, s/n) e em um comentário de Flaszen na entrevista *Conversations with Flaszen* (FLASZEN; FORSYTHE, 1978, p. 319). Em ambas as entrevistas, eles criticam diretamente o uso de qualquer psicotrópico como meio de proporcionar uma experiência existencial mais profunda. Nas palavras de Flaszen: “Acho que algo está errado quando alguém precisa tomar uma pastilha para ter uma revelação do Absoluto. Parece o jeito de um consumidor encarar o Absoluto, alguém consumindo Deus! (FLASZEN; FORSYTHE, 1978, p. 319).

Em relação à questão da “liberdade sexual” ou ao chamado “amor livre”, igualmente se pode perceber uma grande diferença entre o contexto

¹¹Por exemplo, depoimento dado por Prof. Dr. Mirosław Kocur (2015).

contracultural “ocidental”, principalmente americano, e o contexto polonês, especificamente as características do trabalho realizado pelo *Teatro Laboratório*, naquele momento histórico. Na entrevista *Notes From the Temple: A Grotowski Seminar*, Margaret Croyden descreve que, em um encontro internacional de vários grupos organizado pelo *Odin Teatret* em 1969, Grotowski, que havia sido convidado para observar os grupos para, ao final, avaliá-los, discordou declaradamente de uma certa tendência do período de formar grupos nos quais não havia uma clara separação entre vida privada e vida profissional, ou seja, uma propensão a misturar as relações íntimas pessoais com as relações profissionais, formando uma espécie de “família teatral”, nas quais era livremente permitido ter relacionamentos afetivos (estáveis ou não) entre os membros do grupo, e, inclusive, expressar esses afetos durante os ensaios. “Os atores imaginam fazer parte de uma família, mas um diretor não é um pai, um colega ator não é um namorado, não há razão para fingir que não é.” (GROTOWSKI *apud* CROYDEN, 1969, p. 181).

Como comenta Kolankiewicz (1978, p. 16), fazia parte das “regras” de convivência das atividades parateatrais não misturar a experimentação criativa com relações íntimas (sexuais) – embora seja muito provável que algumas tivessem ocorrido secretamente. Nesse sentido, não era estimulado o estabelecimento de uma forma de convívio “poliafetivo” ou mais “libertário”, em comparação com certos padrões sociais mais “tradicionais”, isto é, relações que pudessem ser associadas a “comunidade erótico-familiar” (CROYDEN, 1969, p. 181). Como analisa Flaszen em *Grotowski e Cia.*, Grotowski tinha uma maneira muito singular de enxergar o corpo do ator. E, como um desdobramento dessa concepção singular, também via de modo particular qual deveria ser o comportamento dos atores, dentro e fora do trabalho, para justamente “preservar” esse corpo para o ato criativo, em toda sua complexidade psicofísica. Conta-se que os atores contratados pelo *Teatro Laboratório* deviam seguir certos preceitos de conduta; por exemplo: não conversar dentro do espaço de trabalho (silêncio), evitar certos assuntos fora do ambiente de trabalho (especialmente sobre seu próprio trabalho e/ou do outro), evitar as relações sexuais entre os membros, as extraconjugais, o consumo de drogas alucinógenas (especialmente as ilícitas) e uma série de

outras ações daquilo que considerava como um comportamento “não profissional” ou diletante, isto é, “não ideal” para o trabalho na medida em que, na sua visão, afetaria o ator psicofisicamente, prejudicando o desenvolvimento da pesquisa. No entanto, existem relatos de que ele mesmo e outros companheiros do grupo, em certos períodos, consumiam álcool, tabaco e remédios em quantidades significativas (Cf. FLASZEN, 2015, p. 312). Inclusive Cieślak, o mais famoso ator do *Teatro Laboratório*, que consumia muita bebida alcoólica, tendo chegado provavelmente ainda muito jovem ao nível de dependência química (alcoolismo)¹². Também Urszula Bielska – agente da SB (polícia secreta) que se “tornou” uma das pessoas influentes e aliadas do *Teatro Laboratório* em Opole – afirma que Grotowski, durante os ensaios testemunhados por ela, não permitia nenhum “contato físico” entre os atores fora de cena e era “um inimigo do casamento”, no sentido de que não “facilitava” com demandas oriundas dos relacionamentos amorosos dos atores (Cf. BIELSKA *apud* BAUMRIN, 2009, p. 70).

Conclusivamente, pode-se afirmar que Grotowski tinha uma forma muito particular de enxergar a conduta do ator, contrária à moda do “psicodelismo” e do “amor livre”, na qual pode-se apontar a existência de uma influência do pensamento cristão, sobretudo da noção de ascese cristã, em seu sentido de privação dos “prazeres mundanos”. Na palestra dada em 1974 no Rio de Janeiro, ao falar do “Encontro”, noção central no *Parateatro*, Grotowski disse: “Devemos estar totalmente lúcidos. Isto impõe uma outra condição: nada de drogas, nada de álcool no momento em que fazemos esse tipo de trabalho. Portanto, uma certa ascese é inevitável.” (GROTOWSKI, 1974, p. 9).

Referências

ATTISANI, Antonio. *Acta Gnosis*. **TDR - The Drama Review**. New York University, v. 52, n.2, 2008. p. 75-105.

ATTISANI, Antonio. **Un teatro apocrifo**: Il potenziale dell'arte teatrale en el Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards. Milão: Medusa, 2006.

¹² Vide documentário *Ator Total – Tributo a Ryszard Cieślak* (1994) e De Marinis (2009, p. 155).

BARBA, Eugênio. **A terra de cinzas e diamantes**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BAUMRIN, Seth. Jerzy Grotowski and the price of artistic freedom. **TDR: The Drama Review**, New York, New York University Press, v.53, n. 4, p. 49-77, Winter, 2009.

BROOK, Peter. **Avec Grotowski**. Brasília: Dulcina Editora, 2011.

BROOK, Peter. **US**. Londres: Calder & Boyars Playscript 9, 1968.

CROYDEN, Margaret. Notes From the Temple: A Grotowski Seminar. **TDR: The Drama Review**, New York, New York University Press, v.14, n. 1, p. 178-183, Autumn, 1969.

DEGLER, Janusz. Jerzy Grotowski on the book of his youth. **Slavic and East European Performance**. New York: Martin E. Segal Theatre Center, v.23, n. 2, p. 40-48, spring, 2003b.

FLASZEN, Ludwik. FORSYTHE, Eric. Conversations with Ludwik Flaszen. **Education Theatre Journal**, vol 30, n. 3. Toledo: University of Toledo, p. 301-328, 1978.

FLASZEN, Ludwik. **Grotowski & companhia**: origens e legado. São Paulo: É Realizações, 2015

FOUCAULT, Michel. **A hermenêutica do sujeito**. 2a Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GROTOWSKI, Jerzy. **Palestra proferida por Jerzy Grotowski em 08 de julho de 1974**, no Teatro Nacional de Comédia, Rio de Janeiro. Material do Acervo Yan Michalski. Universidade Federal de Uberlândia. 1974a.

GROTOWSKI, Jerzy. Teatro e ritual. *In*: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla. (Org.) **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski (1959-1969)**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

GROTOWSKI, Jerzy. Theatre of sources – a Jerzy Grotowski project. *In: International theatre Informations*. Paris: International Theatre Institut, winter, 1978, p. 2-3.

GROTOWSKI, Jerzy. Interview with Grotowski by Colette Godard. *In: International Theatre Informations*. Paris: International Theatre Institut, winter-spring, 1976, p. 15-17.

KOLANKIEWICZ, Leszek. Grotowski all'aricercadell'essenza. . *In: DEGLER, Janusz; ZIÓŁKOWSKI, Grzegorz (Org.). Essere un uomo totale: autoripolacchisu Grotowski*. Pisa: Titivillus Edizioni, 2005.

KOLANKIEWICZ, Leszek. **On the road to active culture**. Wrocław: Instytut Aktora-Teatr Laboratorium, 1978. (Brochura não publicada)

KUMIEGA, Jennifer. **The theater of Jerzy Grotowski**. London and New York: Methuen, 1985.

MENNEN, Richard. Jerzy Grotowski paratheatrical projects. **TDR - The Drama Review**. New York: New York University Press, v. 19, n. 4, p. 58-69, 1975.

MOTTA-LIMA, Tatiana. **Palavras praticadas: o percurso artístico de Jerzy Grotowski**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

OSIŃSKI, Zbigniew. Grotowski e La Gnosi. **Teatro e Storia 25**, Bologna, ano XVIII, n. 1, p. 293- 326, 2004.

OSIŃSKI, Zbigniew. **Jerzy Grotowski's Journeys to The East**. New York and London: Routledge, 2014.

PRAŻMOWSKA, Anita. **Poland: a modern history**. London and New York: I.B. Tauris, 2010.

QUILICI, Cassiano Sydow. **O Ator-Performer e as Poéticas da Transformação de Si**. São Paulo: Annablume, 2015.

RICHARDS, Thomas. Riconoscere. *In: ATTISANI, Antonio; BIAGINI, Mario (Org.). Opere e Sentieri – Jerz Grotowski. Testi 1968-1998*. Roma: Editore Bulzoni, 2007^a

RICHARDS, Thomas. **Heart of practice**: within the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards. Londres e Nova York: Routledge, 2008.

SLOWIAK, James; CUESTA, Jairo. **Jerzy Grotowski**. São Paulo: É Realizações, 2013.

SODRÉ, Celina. Jerzy Grotowski: artesão dos comportamentos humanos metacotidianos. 2014. Tese (Doutorado em Letras e Artes) – Centro de Letras e Artes (CLA), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Rio de Janeiro, 2014.

TAVIANI, Ferdinando. Grotowski's double visionll. *In*: ALLAIN, Paul (Org). **Grotowski's empty room**. London and New York: Seagull, 2009, p. 116-148.

THIBAUDAT, Jean-Pierre. Grotowski: un véhicule du théâtre. **Liberation**, Paris, n. 26, p. 30-31. juillet 1995.

TYMICKI, Jerzy. The Polish Theatre 1970-1985. **TDR: The Drama Review**, New York, New York University Press, v.30, n.3, p. 13-46, Autumn, 1986.